

◆ CAPÍTULO 8

La Tragedia frente a la discontinuidad histórica: la Transición española en *La detonación* de Antonio Buero Vallejo

Jesús Eguía Armenteros

En 1977 se cumplieron los ciento cuarenta años del suicidio de Larra, autor al que tras la Guerra Civil solo se había tratado “para repudiarlo” (Corbalán 30). Con la conmemoración, Buero estrena *La detonación*, primera obra de lo que se denominó “¿Buero en libertad?” (Trenas 32). Con dos tercios ya de escritura bajo la dictadura franquista, entra en la denominada Transición democrática, identificándose con Larra, autor que también había vivido condicionado por el absolutismo de Fernando VII y vivido la esperanza y desilusión de otra transición, la de María Cristina. Larra y Buero coincidieron en señalar una operación de desconexión simbólica con la etapa anterior, cuyo objetivo fue diferenciar radicalmente ambos períodos, una desmemoria. Treinta años después, en octubre de 2007, el Congreso de los Diputados de la España ya democrática, se logra aprobar una Ley de Memoria Histórica (Ley 52/2007). Su objeto era ofrecer un marco legal y, por tanto, financiación pública por parte del Estado a las tareas humanitarias pendientes respecto a la Guerra Civil (1936–1939) y la Dictadura Franquista (1939–1975), tareas que los dirigentes de la llamada Transición española, el período inmediatamente posterior a la muerte de Franco hasta la ratificación en referéndum de la actual Constitución española en 1978, y los posteriores gobiernos democráticos, decidieron no emprender con la excusa de evitar conflictos que impidieran la estabilización de la democracia: la apertura e identificación de fosas comunes, la retirada de símbolos de la dictadura —entre los que destaca el traslado de la tumba mausoleo del dictador— y la deslegitimación de los juicios políticos del franquismo. Esta Ley se confrontaba con el llamado pacto de la Transición española, acuerdo que Labrador Méndez resume como “discontinuidad histórica entre pasado y contemporaneidad” (“Lo llamaban” 21). Tan conflictiva fue que solo logró aprobarse con el descarte de un marco de justicia y reparación de los

derechos humanos infligidos en la Guerra Civil y en la Dictadura. Por si fuera poco, nunca se le otorgó una financiación efectiva para su cumplimiento. Tal defecto sería condenado desde el Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos (ACNUDH): “Las medidas adoptadas no se corresponden a una política de estado tangible, inclusiva y global en aras de la verdad, de la justicia, de la reparación y de garantías de que no se vuelva a repetir” (A/HRC/27/56/Add. 1 1). Sin embargo, el Partido Popular, uno de los dos partidos que se han alternado la presidencia hasta la actualidad y fundado por el que fuera Ministro de Información y Turismo de Franco, ganaría las elecciones generales de 2011. Tras ello, la Ley quedaría derogada de facto al no contar de dotación presupuestaria alguna. Como varias veces declaró Mariano Rajoy, el que fuera candidato y vencedor de las elecciones, “yo, desde luego, eliminaría todos aquellos artículos que hablan de dar dinero público para recuperar el pasado. Yo no daría ni un solo euro del erario público a esos efectos. . . yo creo que en el año 78 dijimos: ‘Miremos hacia el futuro. Hagámoslo’” (Rajoy).

De manera simultánea, el 15 de marzo de 2011 comenzaba en Madrid el denominado Movimiento del 15M, protesta que entre sus principios contaba con el cuestionamiento de la historia oficial de la Transición española en tanto que proceso democrático. Desde la icónica Puerta del Sol se miraba aquella operación como un enmascarar la continuidad con el período anterior (Martín Patino). Casi profético, en los inicios de su carrera, Buero Vallejo escribió un capítulo teórico sobre el género de la Tragedia en el que planteaba la necesidad de un “reconocimiento de todas las cosas y no en el escamoteo de las peores” como único medio de lograr la catarsis (Buero Vallejo, “La Tragedia” 75).

Este trabajo presenta un contraste entre la estrategia trágica de Buero y su relación con la llamada Transición española y el eco posterior en la perspectiva revisionista del Movimiento 15M, para aportar luz a una suerte de paradigma de tragedia española en tanto que, como planteó Buero, “[l]as culturas se expresan y resumen en los mitos que producen” (“La Tragedia” 84).

La batalla del Cronotopo

Con el siglo veintiuno, los estudios sobre lo ocurrido en el posfranquismo han planteado un revisionismo que, tanto desde la historiografía, la politología o la lingüística (Sánchez León, Gallego Margaleff, Carles Castro, Laura Edles, Labrador Méndez, Bartolomé Martínez), han reinterpretado el sistema simbólico sobre el que se erigió la crónica oficial de la génesis del actual sistema de poder en España.

Labrador Méndez ha documentado el intento de borrar de la historia “un proceso de lucha popular contra una falsa democracia impuesta verticalmente” (“Lo llamaban” 47). Lo que, para otros, más apegados a valorar positivamente aquella denominada Transición, supuso “domar las imaginarias incompatibilidades de las dos Españas” (Martínez Tapia 137). Edles resume este proceso como una persuasión, en el sentido platónico, dirigida por las élites políticas y económicas para imponer una simbología que convirtió en sagrados términos como consenso político, moderación, tolerancia, pluralismo, al tiempo que estableció el tabú para palabras como franquismo, revolución y violencia (Edles 62). Ello llevaría a confundir “las instituciones con el lenguaje que las legitima: así urnas con soberanía popular, estado con nación y leyes con libertades o derechos, los eventos históricos con las experiencias que se hacen de ellos” (Labrador Méndez, *Culpables* 83). En el teatro, desde esta imposición simbólica, y mediante vías como las subvenciones (Berenguer, “Transición política” 100) se puede entender el hecho de que, como constatan ya en los ochenta Monleón y Ruiz-Ramón, en la Transición raramente subiera a escena “la cuestión palpitante del momento: el poder reaccionario de la dictadura y su tránsito hegemónico hacia una nueva sociedad condenada a mantener las estructuras mentales del pasado” (Berenguer, “Transición política” 97). Como definió Miralles, el teatro adoptó una “estrategia de no provocación” (“El teatro español” 56).

Aquel proceso dejó de lado a muchos de los actores sociales que hubieran aportado una adecuada concertación social (Solans Latre 10–11) en una sociedad tan plural como la española y que habrían ayudado a evitar los desajustes institucionales y funcionales que ahora lastran al sistema político y social español (Martínez Tapia 151). A pesar de ello, aquellos sectores batallaron para dejar constancia de que, para ellos, la Transición, que se presentaba como una discontinuidad con el Franquismo, “era, realmente, una mentira destinada a posponer indefinidamente la creación de una sociedad civil, en la que la opinión pública volviera a encontrar vías para ver expresados sus deseos, convicciones y anhelos en un nuevo contrato social” (Berenguer, “Transición política” 97). Esta versión de los hechos, si bien permaneció arrinconada durante treinta años, ha ido regresando a los congresos y revistas de impacto hasta acabar en el 15M de la Puerta del Sol. Tres décadas y media antes, en el meollo transicional, Buero hallaría el caldo de cultivo de sus futuras tragedias: el contraste entre verdad y mentira, memoria y olvido de lo sucedido con y durante la Dictadura. Su caso es especialmente relevante si se considera que ya en 1975 se le aceptaba canónicamente como “el dramaturgo más importante en la España de después de la guerra civil” (Ruiz-Ramón 384).

Actualizar la tragedia

Destaca que durante el siglo veinte la mayor parte de los estudios sobre el teatro de Buero durante el Franquismo se centraran en sus aportaciones dentro del contexto de la dictadura, mientras que los tratados sobre sus obras posteriores se valoraran, mayoritariamente, bajo una perspectiva universalista (Gabriele 10). También los manuales de secundaria lo han identificado como autor representativo del Franquismo, como si su obra se paralizara con la muerte del dictador y lo que siguiera fuera un sucedáneo recreado. Curiosamente, la prensa generalista contemporánea a sus estrenos posfranquistas le acusaba de “víctima de la propia actualidad y no lograr trascender el tema” (Prego 48), de centrarse en solo una parte del presente, la “tabú”. Más allá de ello, como estudió Halsey, “el simbolismo de Buero funciona en texto, contexto y pretexto para construir una visión alternativa y asentar una crítica de la España actual” (Gabriele 14), crítica auténtica, precisamente, en tanto que alienación del sistema (Marcuse 90–92).

En el ensayo *El mito de la Transición*, Ferrán Gallego señala 1976 como el año en el que la desigualdad social existente ya habría delimitado toda opción de consenso y concertación social, es decir, que, en sus cuarenta años de dictadura, el Franquismo habría afianzado un sistema preparado para afrontar la apertura de sus fronteras, el sufragio universal o el sistema de partidos sin que se alteraran las estructuras de poder. Como explicaba Buero mientras observa la llamada Transición, “vista de cerca la situación que estamos viviendo, presenta aún deficiencias de democratización y liberalización tan grandes que su parecido con la época postabsolutista vivida por Larra es notable” (Buero Vallejo, *Obras completas* 825). Ello arroja luz al porqué del símbolo del “po-brecito hablador”, del periodista Larra que, mediante juegos literarios, desenmascara el adocenamiento de la masa y los intereses que los poderosos pretenden vender como avances y ruptura respecto a las injusticias pasadas. Buero se sirve de un mecanismo que él mismo señala creado por Eugene O’Neill:

O’Neill desarrolla por su parte toda una complicada teoría del coro en su “Lázaro reía”, y enmascara a la totalidad de los actores mientras deja a Lázaro con la faz desnuda: curiosa inversión del sistema griego obligada por el significado de la obra, que persigue en el fondo la misma diferencia. (Buero Vallejo, “La tragedia” 82)

Con *La detonación* de Buero, Larra, a cara destapada, sube a escena para desenmascarar, lo que a su vez es un enmascaramiento metateatral del propio

Buero, con el objetivo de señalar a los líderes de la llamada Transición democrática. Así, viste al posfranquismo del período de la regenta María Cristina y actualiza las tres formas fundamentales de la tragedia antigua: la música, el coro y las máscaras (79). El coro es interpretado por El Parnasillo, grupo de intelectuales de café coetáneos a Larra que deviene lo que para los griegos era “la ecuación individuo-masa que, explícita o implícitamente, sustenta todo relato humano. Actor es el coro, como los que en la escena se mueven, y sus componentes también van, por ello, enmascarados” (81). Así, “el coro se sustituye por ciertos personajes que representan de algún modo a lo colectivo y que intervienen en la acción o la comentan desde sus peculiares puntos de vista” (82). Finalmente, en distintas partes de la pieza la música “revive en tonadillas, canciones y fondos melódicos” del piano de las mujeres de Larra (82).

Todo ello se integra en los denominados efectos de inmersión (Domech 49) que en esta pieza Buero hace evolucionar mediante el uso del tiempo. Para ello, construye la trama sobre la idea de un hombre, Larra, que en el instante de su muerte ve pasar su vida por delante, es decir, en escena. Precisamente en tanto que recuerdos particulares y por tanto subjetivos, quedan justificadas todas las herramientas teatrales que permiten mostrar episodios biográficos condensados y sometidos a ciertas distorsiones que su criado Pedro, la voz de la conciencia, le hace notar en intervenciones claramente metateatrales.

A pesar de que, como demuestra Labrador Méndez, el público de *La detonación* contaba con más que suficientes manifestaciones “de que eran las continuidades estructurales las que definían el período” (“Lo llamaban” 21), la mayoría de la prensa del estreno trató de presentar *La detonación* como un intento más o menos acertado de evocación de Mariano José de Larra (Gortari, Laborda, Álvarez, López Sancho, Fernández Santos, Gómez Ortiz), de juego de máscaras de solo dos planos, no tres, es decir, Larra, la máscara de su entorno y la época de María Cristina desenmascarada, pero sin relación con máscaras coetáneas. Por otro lado, difícil de defender se presenta esta lectura cuando, en un contexto en el que la derecha fingía ser la izquierda y la izquierda la derecha (Gilmour 182), Buero enfatiza la sucesión de dirigentes políticos, todos ellos interpretados por el mismo actor que simplemente se cambia de máscara. Un mecanismo análogo aparece en 2011 con el logotipo “PPSOE” del movimiento 15M que Labrador Méndez describe como “umbral (producto de un acontecimiento) que interrumpe un modo de referirse a la realidad que había empezado en 1978, con la Constitución, y había durado tres décadas” (“Lo llamaban” 27).

La Transición que se columpia sin moverse de sitio

Además de Larra, otros dos personajes se presentan sin máscara. Por un lado, aparece Pedro, voz de la conciencia de un pueblo que no siempre puede entender o seguir a los ilustrados. Por otro, el poeta Espronceda, quizá analogía de esos otros autores como Alfonso Sastre que, aunque compartían el diagnóstico de Buero, no comulgaban con el posibilismo de Larra y Buero. Precisamente para evidenciar el diagnóstico, se unen ambos personajes en la escena más explícita de toda la pieza, aquella en la que Larra y Espronceda discuten con Mendizábal, Ministro de Hacienda y Estado de María Cristina. El debate se centra en un proceso de desamortización que estaba liquidando las opciones de justicia social y en donde “los financieros oportunistas se repartieron a espaldas de la inmensa clase popular y campesina, el apetitoso botín mendizabalista” (Alonso 15). Tras la inútil plática con el ministro, Larra concluirá:

Entonces, Señor Mendizábal . . . Usted ha sido un político desterrado por servir a la libertad, pero no nos ha dado la libertad. Usted ha defendido la causa popular en sus discursos, pero es usted un millonario opulento, y su desamortización es otra hábil jugada de bolsa a favor de los ricos, no de los braceros. En resumen: usted inaugura otra sustanciosa etapa de privilegios. (*La detonación* 190)

¿En qué político o políticos estarían pensando Buero y los espectadores de 1977–1978 al escuchar al actor Juan Diego decir esto en escena? ¿En qué otra etapa de privilegios? ¿Por qué la prensa de época obvió una interpretación tan directa de lo que *La detonación* proponía? Recogiendo el diagnóstico de Buero, el líder de Podemos, partido surgido de las reivindicaciones del 15M, identifica a los dos partidos mayoritarios que tiene en frente con “la derrota de los demócratas y republicanos” que supusieron Cánovas y Sagasta (*Esnoticias*), es decir, en un nuevo turnismo, ya no el de la Regencia de M^a Cristina sino el de los tiempos de Juan Carlos I. Así, tanto Buero como el 15M identificarían la España surgida de la Transición como repetición de aquella de Larra en la que los dos grupos enfrentados que dirimían el futuro no eran Carlistas y Liberales, sino dos alas del mismo Liberalismo (Alonso 1971) ya que “los moderados devendrían gradualmente en el partido de las clases altas, expandiendo su llamada hacia las élites que en el pasado sostuvieron el absolutismo y su coalición sería para dominar la política española” (Halsey 108).

En su siguiente pieza, *Jueces en la noche*, estrenada con las elecciones generales de 1979, Buero “criticaba con valentía . . . los oportunistas del viejo régimen supervivientes en el nuevo” (de Paco 151). Esta vez sin distanciamientos épicos y con personajes coetáneos al público, escenificó la estratagema de las élites del Franquismo, cambiar las pistolas por las finanzas porque, como afirman, “se vive mejor de los negocios” (Buero Vallejo, *Obras completas* 249), a pesar de que con la libertad saben que tendrán que aumentar su hipocresía (249). Como describe el protagonista, lo importante es

ocupar áreas que no debemos dejar escapar. Hemos sido el poder y debemos seguir siendo incluso desde la izquierda, si queremos evitar disparatadas experiencias socializantes. Ya sé que un cambio de familia política puede menoscabar la buena fama personal, pero hay que convertirse a tiempo en un buen peón de reserva. ¿No le parece? (267)

Si primero Buero denuncia la estratagema del posicionamiento político para influir en el mercado de aquellos liberales de 1836, en su siguiente obra abandona la precaución del distanciamiento para apuntar al tráfico de influencias de la Transición, corrupción que desde el 15M se presenta sin tapujos como elemento heredado del Franquismo que el régimen constitucional perfecciona. Como explica el protagonista de Buero:

J. LUIS: Don Jorge me aseguró ayer que, antes del próximo ejercicio, me van a nombrar consejero de Indelecsa. Recordarás que defendí en las Cortes la concesión de licencias para esa y otras sociedades. . . La nación necesita desarrollarse y lo hice sin otras miras. Pero ahora me lo quieren agradecer. (236)

Esta “provocación” de Buero hacia las élites políticas de la Transición, resurge en la actualidad del debate político y las reivindicaciones ciudadanas en donde webs como www.puertasgiratorias.org señalan una cuarentena de exministros que, tras ejercer su cargo, encontraron un puesto en los consejos de administración de las principales empresas de recursos básicos, una práctica blindada por el sistema español de reparto de escaños, que ha favorecido el bipartidismo de mayorías (Martínez Tapia 152–156), el “PPSOE” o su equivalente en *La detonación* con las dos alas liberales del siglo diecinueve. Cuando el Larra de Buero afirma que “el duelo de estos dos barateros va a

desangrar España” (Buero Vallejo, *La detonación* 200), la idea parece viajar hasta el siglo veintiuno con los escándalos de Bankia, Caja del Mediterráneo y otros casos que han generado la mayor parte de la deuda actual española.

El Larra de Buero resume claramente estas corruptelas: “Mendizábal favorece a sus amigos ricos de Cádiz defendiendo el libre cambio; Istúriz, a la industria catalana, para cuyos tejidos pide leyes protectoras. Y es de suponer que los dos saquen sabrosas tajadas de sus respectivas políticas” (200). ¿Cómo eludir que, para el público de 1977–1978, tales intereses tomaran los rostros políticos del momento o que los coetáneos no entendieran con ello una estrategia de continuidad de los que detentaban el poder en el régimen franquista?

También en *Jueces en la noche*, otro personaje de la élite franquista explica cómo “la izquierda es una perversión o una cáscara ya vacía. Pero, si la palabra está de moda, debemos adueñarnos de ella” (268). En sintonía con la perspectiva de mascarada y corrupción, el Mendizábal de *La detonación* recibe a los escritores ofreciéndoles, sin apenas preámbulos, unas “actas de diputados en las primeras elecciones” (186). Frente a sus reticencias, les recuerda veloz la permisividad que con sus escritos se tiene desde el gobierno, a lo que Espronceda agradece irónicamente “la paternal libertad de imprenta” (187). Esta identificación Estado/padre es desarrollada como símbolo por el Larra de Buero. Fígaro comienza a escribir/ver/vivir de verdad cuando se separa radicalmente de su familia en una metáfora en la que la subversión solo parece sobrevivir en el exilio: interior, como el de Larra; o geográfico, como el de Espronceda. De lo contrario, el héroe se expone a la inmólación.

Volviendo a 1978, como apunta Martínez Tapia, “con una sociedad débil y con asociaciones secundarias poco estructuradas . . . [las élites poseen] . . . un más ancho margen de maniobra a la hora de proyectar dinámicas institucionales y fijar la agenda política” (174). De manera paralela, el Larra de Buero plantea el entorno heredado tras diecinueve años de Absolutismo con Fernando VII —cuarenta con Franco— como “Tres despiertos contra un país dormido” (*La detonación* 185) porque “en España ya no hay más que cobardes y verdugos” (90). Mendizábal defiende su desamortización al grito de “¡Las tierras, al pueblo! . . . una revolución que haga de España una nación civilizada, moderna y rica” (187) —en línea con otras promesas democráticas y sociales de sus emotivos discursos (174–176) que resultan curiosamente similares a los de los políticos de la Transición juancarlista—. Frente a ello, Espronceda le replica con la experiencia:

Los más adinerados, o sus hombres de paja, adquieren parcela tras parcela y forman así grandes propiedades. Los pobres ni siquiera asisten, y

si algún campesino modesto se obstina en pujar, hay partidas de la porra que lo maltratan y lo echan. (188)

Este diagnóstico salta a las privatizaciones de lo público que se suceden desde los últimos años del gobierno de Felipe González y con los gobiernos nacionales y regionales del Partido Popular, gobiernos en donde el “amiguismo” de tales privatizaciones —Telefónica, Sanidad, Energía, gestión del agua y otros— fue denunciado sin éxito en el momento. Recuérdese también el fracaso de las reivindicaciones del llamado “Campamento de la Esperanza” por el caso Sintel (Ventura). Solo a partir del 15M comienzan a ser casi semanales las imputaciones judiciales a dirigentes del PP, PSOE y ex socios nacionalistas de Convergencia i Unió.

Sin embargo, Mendizábal rechaza de plano las propuestas de control en la desamortización que le plantean los escritores. Las acusa de “anarquía”, en donde los pobres serían propietarios mientras que “los verdaderos hombres de empresa” serían “anulados” en una injusticia que Mendizábal califica de utópica (Buero Vallejo, *La detonación* 188). Quizá el concepto de utópico podría actualizarse en “populista”, la acusación más recurrente cada vez que, ya sea desde los movimientos sociales —15M— o desde el Congreso, se propone legislar contra los abusos de aquellas empresas gestoras de los recursos básicos. En ambas objeciones opera la confusión entre

las grandes transformaciones democratizantes y antielitistas, que están en la base de nuestros Estados de derecho . . . con la práctica desideologizada de los partidos que en ciencia política se llaman *catch all* o “atrápalotodo”. . . . el marketing . . . [que] disuelve las diferencias para hablarle a un todo indiferenciado y líquido . . . [frente a] la política que . . . aísla a las élites y postula una nueva voluntad colectiva que pueda refundar el país a partir de las necesidades de los sectores desatendidos. (Errejón)

Con argumentos actuales, Mendizábal cierra el debate con un “¡Imposible! Perjudicaríamos el desarrollo de la nación”, a lo que Larra añade “¡Quiere decir el desarrollo de los potentados!” (Buero Vallejo, *La detonación* 189). En definitiva, como apunta Berenguer, “la corrupción, heredada de la Restauración y habitual en la dictadura franquista, fue otra de las herencias que asumió la Transición. . . instituida por la continuidad de los poderes fácticos que la oposición de izquierdas aceptó en cuanto llegó al poder” (“Transición política” 98–99).

El siguiente tema de la discusión contra Mendizábal es la Ley electoral. En un debate en el Parnasillo con motivo del regreso de Espronceda, Ventura

de la Vega se suma a Larra al afirmar que “el Estatuto Real ha sido una Carta Otorgada” (*La detonación* 156) y no una auténtica Constitución con “la soberanía popular, que es la única indiscutible” (154). ¿En que “Estatuto Real” o Constitución pensarían los espectadores de 1977–1978 al escuchar estas frases? Cuando Larra acusa al ministro de que su Ley electoral solo acoge a cierto sector, “a los que pasen de los doce mil reales de renta anual” (189), el ministro se justifica con que “la plebe es ignorante. Darle hoy el voto sería el caos” (190), plebe que en el momento del estreno solo podía aludir a aquellos actores sociales a los que no se les permitía participar en la Transición. En este asunto, Buero no deja pasar la participación de los exiliados. Como afirma Halsey:

El entusiasmo inicial de Larra pronto torna en hostilidad cuando Martínez de la Rosa, recién llegado del exilio, es señalado para suceder a Cea por una Regencia ansiosa de apoyo liberal para proteger la corona contra la insurgencia Carlista. En efecto, Martínez de la Rosa traiciona las esperanzas de aquellos que aguardaban una constitución y una auténtica ruptura o borrado con el pasado: como otros emigrados de vuelta, él también usará la máscara. (107)

Mientras Buero escribía, son reseñables “las reticencias y rupturas que se produjeron en el seno de los partidos políticos de la izquierda antifranquista cuando sus dirigentes acordaron participar en el nuevo proyecto de la Transición” (Berenguer, “Transición política” 98), en donde los que permanecieron entendieron que “el que se mueve no sale en la foto” (101). Un ejemplo simbólico es el de la propia autocensura de Rafael Alberti en el estreno de *Noche de guerra en el Museo del Prado* en 1986 para, como escribió Miralles, “evitar la provocación a la ultraderecha por miedo a los tanques . . . Con Alberti dando patente de corso, ¿qué argumentos podrían esgrimir autores menos conocidos cuando se les pidiera ‘por motivos estratégicos’ que mutilaran sus obras?” (“El nuevo teatro” 21).

Dos personajes de *Jueces en la noche* resumen el punto de vista de Buero sobre toda esta situación:

D. JORGE: . . . no hay duda de que el porvenir y aun la felicidad del mundo, incluidos los asalariados, están en la economía de mercado y en el incentivo de beneficios legítimos. Sin perder de vista esa verdad fundamental, bienvenidas sean algunas socializaciones. Ésa y no otra es la verdadera democracia.

J. LUIS: Y la manera, no lo olvidemos, de preservar nuestros más sagrados ideales y creencias; de evitar los resentimientos, los crímenes, el ateísmo y la pobreza. (*Jueces* 268)

En definitiva, es obvio que el teatro de Buero escenificó el proceso transicional disfrazado de la Restauración, es decir, como un trabajo para establecer “dos partidos dominantes (un bipartidismo de facto), una democracia fantasma y un sistema político al servicio de las clases dirigentes, servido por una clase política corrupta y aquiescente” (Berenguer, “Transición política” 98). Para ello, los personajes que pretenden mantener el *status quo* marcan la hoja de ruta: “es preciso que subsista la mentira de que mi mujer no me engaña, y también las demás mentiras que sostienen el mundo” (*La detonación* 145), lo que Labrador Méndez explica como borrar la Historia para que nada cambie, o como explica Cambroneró en la obra, andar “a paso de reforma . . . Es decir, que más parece que se columpia, sin moverse de un sitio, que no que anda” (148).

Conclusión

En contra de lo que se lee en la prensa coetánea al estreno, resulta evidente que con *La detonación* el público presenció una crítica directa al proceso transicional por ser “la cuestión palpitante del momento” (Berenguer, “Transición política” 97). Con su Larra, Buero Vallejo, no le ofreció “al Estado su comprensión y su aquiescencia (consenso y reconciliación), sino su indignación radical e insobornable” (“Lo llamaban” 20). Como propone Ayuso, el teatro posfranquista de Buero presenta “una serie de dramas de la mala conciencia social, cuyo rasgo común es el olvido culpable, más o menos voluntario, y la vuelta vindicativa de la memoria, en relación con las conductas individuales durante el régimen de Franco” (Ayuso 20). De ahí que recurra al género trágico para romper la discontinuidad represiva del “Régimen”. En su tratado sobre el género trágico, Buero incide que uno de sus principios es el de confrontar al individuo su responsabilidad frente a los sucesos del entorno, evitar que se evada o se excuse porque “[a]l comienzo de todo encadenamiento trágico de catástrofes, los griegos ponen un acto de libertad humana y no un decreto del destino” (“La Tragedia” 70). Y de ahí la vuelta vindicativa de la memoria, ya que

la tragedia nos invita a aquella actitud vital que no teme enfrentarse con los mayores horrores y nos propone que adquiramos el arrojo suficiente

para sacar de ellos una postura afirmativa. . . . La fundación del optimismo en la verdad y no en la mentira; en el reconocimiento de todas las cosas y no en el escamoteo de las peores. (75)

Saltando a la actualidad española, tras la aprobación en el Congreso de los Diputados de la retirada de la tumba de Franco del mausoleo del Valle de los Caídos, la representante del único partido contrario, el PP, trató de frenar la iniciativa con fervor pidiendo que “No miren al pasado, miren a la España del presente, del futuro” (“Franco: A tumba abierta”, 00:23:10–00:23:20). En el mismo programa se ve al entonces presidente del Gobierno de España, Mariano Rajoy, repetir en distintos mítines un mantra con ligeras variaciones:

A Mariano Rajoy le traen sin “cuidao” la Memoria Histórica, que a Mariano Rajoy le trae sin “cuidao” lo que haya ocurrido aquí hace setenta años / Es que a mí que me importa Franco y la República / Qué es eso de la República o de Franco, Felipe V o los suevos, me traen sin “cuidao” [sic] / ¿A quién le importa eso de la Memoria Histórica? / No le importa a nadie, no estamos para revisar el pasao [sic]. Eso ya pasó. (00:24:00–00:25:00)

Resulta evidente que la persuasión en la discontinuidad prosigue cuarenta años después de la llamada Transición, una persuasión que, entre otros efectos, persigue que el teatro de Buero se la traiga “sin cuidao” a la mayoría de los españoles, o al menos en tanto que batalla contra el olvido. Con su Larra, Buero se enfrentó al último capítulo de desmemoria de la historia de España en la que “el antiguo régimen devino invisible rápidamente y el déficit democrático del nuevo edificio político disfrazado” (Cardús i Ros 19). Al contrario que para Mariano Rajoy o las élites de la Transición, la tradición trágica que Buero recoge sostiene que “el trauma (individual o social) tiene que ver con la ruptura entre el pasado y el presente . . . y solo una acción investigadora que venza esas resistencias y establezca la verdad dará posibilidades de vida auténtica al presente” (citado en Paulino Ayuso 22). Esta batalla contra la desmemoria sitúa la obra de Buero junto a una parte fundamental de la tradición literaria española, que responde a lo que en este volumen Berenguer propone como “génesis de lo trágico: la ‘tierra prometida’ y mentida, la ausencia, la soledad, la insignificancia, la falta de perspectivas, el despojo (el contraste entre lo esperado y todos los atributos que progresivamente se van añadiendo a la explotación y la deshumanización de la persona)” (Berenguer, “La tragedia” 31) y, que en el caso específico

de España, se concreta en los “deseos, convicciones y anhelos en un nuevo contrato social” (Berenguer, “Transición política” 97) que, como se ha ido exponiendo, tanto para Larra como Buero o el 15M, siempre resulta escamoteado. Bajo este anhelo común se hermanan personajes como el Lazarillo de Tormes, La Celestina, Don Quijote, el pueblo entero de *Fuenteovejuna*, Quevedo, el Preso y Max Estrella de *Luces de Bohemia*, Adela de *La casa de Bernarda Alba* o los propios protagonistas de Buero. Una parte de la obra de Goya, aquella de *Los caprichos*, las obras sobre la superstición, *Los desastres de la guerra* o *El tres de mayo de 1808* en Madrid y, sobre todo, las pinturas negras, quizá sea la que mejor exprese lo que Buero propone en *La detonación* y que aquí se plantea como paradigma de la tragedia española, en definitiva, la lucha contra el intento de desconexión de las oligarquías privilegiadas respecto a las injusticias cometidas y establecidas estructuralmente, contra la parálisis de toda reforma verdaderamente honesta que implique la creación de una sociedad civil que pudiera lograr así una “mayoría de edad mental y sentimental . . . [que] solo puede adquirirse por el avezamiento y no por la huida. . . . por el conocimiento del error y no por la ignorancia” (“La Tragedia” 78).

OBRAS CITADAS

- Alonso, Cecilio. “Larra y Espronceda: dos liberales impacientes”. *Literatura y poder. España 1834–1868*. Madrid: Alberto Corazón, 1971. 13–55.
- Álvarez, Carlos. “La Detonación, de Antonio Buero Vallejo, en el Bellas Artes”. *Blanco y Negro*, 4 octubre 1977: 48.
- Bartolomé Martínez, Gregorio. *La lengua, compañera de la transición política española*. Madrid: Editorial Fragua, 2006.
- Berenguer, Ángel. “Transición Política y Crítica teatral: motivos y estrategias”. En *Teatro hispánico y su puesta en escena: estudios en Homenaje a Josep Lluís Sirera Turó*. Ed. José Luis Canet Vallés, et. al. Valencia: Prensa de la Universitat de València, 2017. 95–105.
- . “La tragedia, estrategia artística donde habita la muerte”. *Manifestaciones de lo trágico en la cultura española contemporánea*. Ed. Luis M. González y Rakhel Villamil. *Hispanic Issues On Line* 27 (2021): 16–37.
- Buero Vallejo, Antonio. “La Tragedia”. *Enciclopedia del Arte Escénico*. Ed. Guillermo Díaz-Plaja. Barcelona: Noguer, 1958. 63–87.
- . *Obras completas, II*. Madrid: Espasa-Calpe, 1994.
- . *La Detonación*. Madrid: Cátedra, 2009.

- Castro, Carles. *Relato electoral de España (1977–2007): las claves de la alternancia en el poder durante tres décadas de monarquía parlamentaria*. Barcelona: Institut de Ciències Polítiques i Socials, 2007.
- Cardús i Ros, Salvador. “Politics and the Invention of Memory. For a sociology of the Transition to Democracy in Spain”. *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory since Spanish Transition to Democracy*. Ed. Joan Ramón Resina. Ámsterdam: Rodopi, 2000. 17–28.
- “Castor, la letra pequeña”. *Salvados*. La Sexta, 15 mayo de 2017.
- Doménech, Ricardo. *El Teatro de Buero Vallejo*. Madrid: Gredos, 1973.
- Edles, Laura Desfor. *Symbol and Ritual in the New Spain: The Transition to Democracy after Franco*. Nueva York: Cambridge University Press, 1998.
- Errejón, Iñigo. “Podemos a mitad de camino”. *CTXT*, 20 abril 2016.
- Fernández Santos, Ángel. “Estreno de *La Detonación*, de Buero Vallejo. Redes secretas de una tragedia”. *Diario 16*, 22 septiembre 1977: 19.
- “Franco: a tumba abierta”. *La Sexta Columna*. Atresmedia, t. 1, cap. 184, 12 de mayo de 2017.
- Gabriele, John P. “Antonio Buero Vallejo: Hacia una perspectiva universal en la crítica bueriana”. *Notas: Reseñas Iberoamericanas. Literatura, sociedad, historia* 2.3(6) (1995): 9–16.
- Gallego Margaleff, Ferrán. *El mito de la Transición*, Barcelona: Crítica, 2008.
- Gilmour David. *The Transformation of Spain*. Londres: Quartet Books, 1985.
- Gómez Ortiz, Manuel. “Una lección de historia para escolares. *La Detonación*, de Antonio Buero Vallejo, en el Bellas Artes”. *Ya*, 22 septiembre de 1977: 42.
- Gortari, Carlos. “*La Detonación*, de Antonio Buero Vallejo”. *Pipirijaina* 6 (1978): 55–56.
- Halsey, Martha. *From dictatorship to democracy: the recent plays of Buero Vallejo*. Ottawa: Dovehouse, 1994.
- Laborda, Ángel. “El estreno de esta noche «La Detonación» de Buero Vallejo”. *ABC*, 20 septiembre 1977: 72.
- Labrador Méndez, Germán. *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968–1986)*. Madrid: Akal, 2017.
- . “¿Lo llamaban democracia? La crítica estética de la política en la transición española y el imaginario de la historia en el 15-M”. *Kamchatka: revista de análisis cultural* 4 (2014): 11–61.
- López Sancho, Lorenzo. “*La Detonación*, un espejo de Buero con muchas imágenes”. *ABC*, 24 septiembre 1977: 63.
- Marcuse, Herbert. *El hombre unidimensional*. Barcelona: Seix Barral, 1968.
- Martín Patino, Basilio. *15-M: Libre te quiero*. Madrid, La Linterna Mágica, 2013.
- Martínez Tapia, Óscar. *Los problemas no resueltos de la democracia, centro y periferia en España*. Madrid: Arrebato Libros, 2017.
- Miralles, Alberto. “El nuevo teatro español ha muerto ¡mueran sus asesinos!”. *Estreno* 12.2 (1986): 21–24.

- ____. “El teatro español después de Franco”. *Reflexiones sobre el nuevo teatro español*. Ed. Klaus Pörtl. Tübingen: Niemeyer, 1986. 55–66.
- Monleón, José. “El teatro: De la apertura a la reforma”. *El año literario español 1974–1979*. Madrid: Castalia, 1980. 359–381.
- Paco, Mariano de. “El teatro español en la transición: ¿una generación olvidada?”. *Anales de Literatura Española* 17 (2004): 145–158.
- Paulino Ayuso, José. “Los dramas de la conciencia y la memoria”. *Anales de Literatura Española* 21 (2009): 11–38.
- Prego, Adolfo. “Un dramaturgo frente a la actualidad”. *Blanco y Negro*, 10–16 octubre 1979: 48–49.
- Rajoy, Mariano, *et. al.* ““Respetaré lo que diga el TC, pero no estoy de acuerdo con el derecho de adopción de los matrimonios gays””. *20 Minutos*, 9 febrero 2008.
- Ruiz-Ramón, Francisco. *Historia del Teatro Español siglo XX*. Madrid: Cátedra, 2011 [1975].
- Sánchez León, Pablo. “Estigma y memoria de los jóvenes de la transición”. *La memoria de los olvidados: un debate sobre el silencio de la represión franquista*. Ed. Emilio Silva, Pancho Salvador, María Socorro Asunción Esteban Recio, Javier Castán. España: Ámbito, 2004. 163–182.
- Sánchez León, Pablo e Izquierdo Martín, Jesús. *La guerra que nos han contado: 1936 y nosotros*. Madrid: Alianza Editorial, 2006.
- Solans Latre, Miguel Ángel. *Concertación social y otras formas de neocorporativismo en España y en la Comunidad Europea*. Madrid: Tecnos, 1995.
- Ventura, Pere Joan. *El efecto Iguazú*. Madrid: Divisa Home Video, 2003.

Eguía Armenteros, Jesús. “La Tragedia frente a la discontinuidad histórica: la Transición española en *La detonación* de Antonio Buero Vallejo”. *Huellas de lo trágico en la cultura española moderna*. Ed. Luis M. González y Rakhel Villamil-Acera. *Hispanic Issues On Line* 27 (2021): 139–153. Web.